érudit
www.erudit.org

Compte rendu

# « Qui a peur de Philip K. Dick? »

Jean-Philippe Gravel

*Ciné-Bulles*, vol. 20, n° 4, 2002, p. 40-44.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/33334ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

*Érudit* est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 07:15

# Qui a peur de Philip K. Dick?

PAR JEAN-PHILIPPE GRAVEL

*«Reality is that which, when you stop believing in it, doesn't go away.» (Philip K. Dick)*

«Il faudrait que vous me tuiez et m'attachiez sur le siège de ma voiture, avec un sourire peint sur mon visage, pour m'attirer près de Hollywood.» À la lumière de ces paroles qu'il prononçait en 1980, on frémit quelque peu à penser à ce que le nom de Philip K. Dick signifie maintenant au cinéma, tout spécialement américain. En effet, parmi les nombreux mariages qui unissent le roman au cinéma, aucun n'est sans doute aussi tumultueux que celui qui l'associe à l'œuvre de Philip K. Dick. Instigatrice de bon nombre de films qui s'en inspirent sans l'adapter, ou bien d'adaptations construites comme des variantes autour de ses idées, son œuvre est désormais une pierre de touche, à la fois synonyme de séries B quelconques (**Screamers**), comme de films qui comptent parmi les plus importants de la «sf» contemporaine (à commencer par **Blade Runner**).

Reste que la fascination du cinéma pour l'univers — il faudrait dire les univers — de Philip K. Dick est sans doute aussi obsessive qu'ambivalente. S'il n'hésite pas à se servir abondamment dans la fourmilière de concepts que constituent ses quelque 45 romans et 120 nouvelles, le cinéma ne compte pas encore ce qu'on pourrait appeler une adaptation qui lui soit totalement fidèle. Au lieu de quoi, ce rapport entre le cinéma et la littérature tient d'une relation tout de même créative et vivante qui est davantage celle d'un dialogue (parfois à bâtons rompus) avec l'œuvre qu'une réelle illustration.

Qu'est-ce qui, chez Dick, séduit le cinéma, et qu'est-ce qui l'effraie? La première réponse tient de l'évidence: Philip K. Dick n'a cessé d'élaborer des récits où cette convention que l'on appelle «réalité» présente les contours de l'hallucination: une mine d'or pour un art qui excelle également dans la construction d'univers fictifs. Seulement, le cinéma ne suit plus Dick lorsqu'il s'agit de développer des personnages généralement ordinaires, tendance maniaco-dépressive, pour les engager dans des dialogues qui ont parfois le ton de liberté du cinéma direct. Dans un genre, la «sf», qui se gave d'effets spéciaux, la chose paraît simplement impossible.

### Mondes parallèles

Aussi n'est-il pas étonnant qu'on voie le cinéma préférer largement les récits et les romans que Dick a écrit avant 1970. Dans ces récits, alors, la réalité est constamment remise en question par ses apparences faillibles. Le monde n'est qu'une image mentale parmi tant d'autres, et Dick, déjà abonné aux traitements psychiatriques, en sait quelque chose lorsqu'il écrit, dans un essai révélateur mais obscur publié en 1964[1]: «Nous sommes aujourd'hui conscients qu'une bonne partie de ce que nous nommons "réalité extérieure" consiste en un cadrage subjectif effectué par le système perceptif lui-même, et qu'il y a probablement autant de visions du monde différentes que d'individus.» Et il ajoute: «[...] Nous sommes [donc] confrontés à la possibilité claire et évidente que, au moins dans le cas [...] de certains paranoïdes [...], les "hallucinations" ne sont pas des hallucinations du tout, mais sont au contraire des perceptions fidèles d'une zone de réalité que le reste d'entre nous est incapable (Dieu merci!) d'atteindre.»

Atteindre cette «autre» zone de réalité, les personnages dickiens ne cesseront jamais de le faire, à leur corps défendant d'ailleurs. Lorsqu'elle ne se révèle pas être un pur décor de cinéma (comme dans ***Time Out of Joint***, inspiration presque plagiée pour **The Truman Show**), un cauchemar collectif qui est sans doute la concoction mentale d'un esprit malin (***Ubik***, auquel **Open Your Eyes** et son *remake* américain, **Vanilla Sky**, doivent beaucoup), ou bien le simple fruit de «souvenirs fictifs» implantés dans le cerveau du protagoniste (la nouvelle ***We Can Remember It for You Wholesale***, inspiration de **Total Recall**), elle se déroule dans un «présent parallèle», une variante de la grande histoire (aussi ***The King in the High Castle*** prend place dans une Amérique conquise par le front nippo-allemand après la Seconde Guerre mondiale). Avec pour résultat une réalité dont les structures peuvent basculer à

1. «Drogues, hallucinations et quête de la réalité» («Drugs, Hallucinations and the Quest for Reality»), paru dans ***Lighthouse***, n° 11, novembre 1964.

tout moment dans le cauchemar, et l'émission d'un doute permanent sur la «santé» mentale des personnages, car, dans un univers pareil, comment peut-on mesurer avec certitude son propre degré de lucidité? La clé de l'avenir n'est-elle pas dans les babillages des débiles mentaux, la vérité dans les délires des aliénés?

Ici commencent les innovations de la «sf» de Dick, où l'étrangeté se trouve moins dans la conquête de l'univers que dans la conscience individuelle des personnages qui, comme l'observe Steve Mizrach dans un essai parfois brillant[2], «contrairement aux philosophes postmodernes, qui tentent souvent de conférer la vérité aux images de surface, [...] ne se contentent pas d'avancer simplement dans leur "hallucination consensuelle", mais se cherchent des portes de sortie, et tentent d'éclaircir les mondes virtuels dans lesquels ils se trouvent».

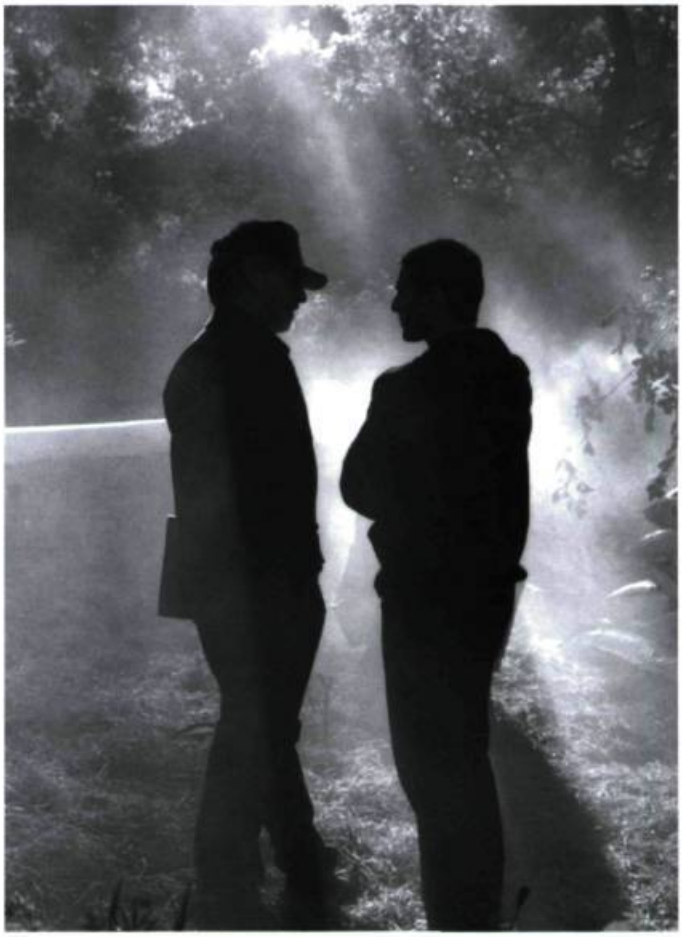
Pourtant, des prémisses esquissées dans ses nombreuses nouvelles à l'écriture thérapeutique d'un roman mystique comme ***Valis***, le cinéma a entamé un cheminement vers la lumière qui tente de pousser plus loin son exploration des constructions paranoïaques de Dick. Les quatre exemples d'adaptations cinématographiques qui s'esquisseront ici servent autant à témoigner du chemin parcouru... comme de celui qui reste à faire.

### 1 — **Blade Runner** (Ridley Scott, 1982)

À tout seigneur tout honneur...: si le nom de Philip K. Dick jouit aujourd'hui d'une telle valeur marchande au cinéma, sans doute est-ce un peu grâce à l'estime que s'est progressivement gagnée cette première adaptation «officielle» d'un roman de Philip K. Dick. **Blade Runner** est aussi l'unique adaptation d'une de ses œuvres que l'écrivain aura pu voir avant son décès, mais l'auteur, se disant somme toute satisfait du résultat, n'aura pas non plus oublié les conflits qui ont contribué à faire de **Blade Runner** le film-phare qu'il est devenu.

Aussi, en repensant à l'aventure tumultueuse de son tournage, on est en droit de se demander si l'équipe de Ridley Scott, à l'époque, savait vraiment ce qu'elle faisait. Harrison Ford, pour commencer, aurait fermement résisté à l'idée d'interpréter un possible androïde, et les remaniements (ajout d'un commentaire en voix *off* et d'un final tiré des chutes de **The Shining**) effectués après le premier visionnement-test, désastreux, du film, va dans son sens: ce n'est qu'en 1992, à la sortie de sa *director's cut*, que le public verra l'image mentale d'une licorne traverser l'esprit de Rick Deckard (Ford), confirmant donc que ce chasseur de primes, à l'instar des androïdes qu'il doit traquer, a aussi une mémoire artificielle.

2. «Philip K. Dick: the First Cyberpunk Ufologist?» *in* ***Journal of Possible Paradigms***, n° 4, 1996, (www.elfis.net/elfol4/e4pkdcyb.html).



Steven Spielberg et Tom Cruise sur le tournage de ***Minority Report***

Il aura donc fallu du temps pour que ce film noir futuriste soit reconnu comme œuvre visionnaire, et le terme n'est pas trop fort. Partant d'un scénario signé Hampton Fancher que Philip K. Dick détestait, il aura fallu plusieurs protestations de l'écrivain pour que le scénario du film, remanié par David Peoples, élabore un univers qui s'avère très proche des visions de Philip K. Dick. Visions, d'ailleurs, largement rattrapées par la réalité, parce que le film s'installe notamment dans un climat complètement déréglé par la pollution, qu'il anticipe la présence du Japon comme un redoutable ambassadeur culturel (en témoignent les décors saturés de logos de firmes japonaises et

***Blade Runner***

*35 mm / coul. / 120 min / 1982 / fict. / États-Unis*

***Réal.**: Ridley Scott*
***Scén.**: Hampton Fancher et David Webb Peoples, d'après le roman de Philip K. Dick,* ***Do Androids Dream of Electric Sheep?***
***Image**: Hampton Cronenweth*
***Mus.**: Vangelis*
***Mont.**: Terry Rawlings*
***Int.**: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, M. Emmet Walsh, Daryl Hannah*

l'imagerie publicitaire véhiculée par ses écrans géants, empruntant à la symbolique de la geisha et à la musique du théâtre nô), et qu'il aborde déjà des questions relatives au génie génétique. Un travail d'habillage effectivement fidèle aux obsessions de Dick, tant sur la nomenclature politique de l'Amérique du futur que sur les dérapages de sa technologie.

Ce que, cependant, le film n'a pas trop retenu du roman original relève de questions de fond: le rôle capital des animaux dans le roman (tous en voie d'extinction, leur détention devient un signe de prestige social auprès de leurs propriétaires), et le parallélisme troublant que Dick effectue face à des androïdes qui s'humanisent alors que les êtres humains deviennent semblables à des robots, capables, par exemple, de «programmer» sur un clavier le code de leurs humeurs de la journée — sorte de métaphore des antidépresseurs qui aujourd'hui font bonne fortune, comme le Prozac, et qui laissent derrière eux une traînée d'individus à la fois amorphes et contents. Mais cette perte se traduit aussi par un gain; jamais, dans le roman de Dick, la lutte des «répliquants» pour leur survie, spécialement celle de l'«enfant prodige», Roy Batty (Rutger Hauer), qui devient en fait moins une lutte pour la survie qu'une course pour vivre de façon sublime les quelques heures qui lui restent, demeure incontestablement l'un des plus beaux moments, l'une des plus émouvantes morts filmées que la «sf» contemporaine — ou tout le cinéma — nous ait offerte.

### 2 — **Total Recall** (Paul Verhoeven, 1990)

En 1990, **Total Recall** atteint les cinémas dans l'intention de s'imposer comme le plus gros succès du *box-office* estival. Rétrospectivement, le phénomène étonne car, avec son budget estimé entre 60 et 70 millions de dollars, le film étale un carnaval grotesque de mutants défigurés, affiche un taux de mortalité démentiel (approximativement 70 personnes) et grouille de gros plans insistant sur des aberrations physiques (l'un, mémorable, montre Scharzennegger s'extirpant un «implant» gros comme une prune hors de son nez). Conçu comme une orgie de bruit, de fureur et de silicone, **Total Recall**, comme grosse machine estivale, appartient déjà à une autre époque.

***Total Recall***

*70 mm / coul. / 113 min / 1990 / fict. / États-Unis*

***Réal.**: Paul Verhoeven*
***Scén.**: Dan O' Bannon, Ronald Shusett, Gary Goldmann et John Povill, d'après la nouvelle de Philip K. Dick, **We Can Remember It for You Wholesale***
***Image**: Jost Vacano*
***Son**: 36 personnes...*
***Mus.**: Jerry Goldsmith*
***Mont.**: Frank J. Urioste*
***Prod.**: Carolco Pictures*
***Int.**: Arnold Schwarzennegger, Rachel Ticotin, Sharon Stone, Ronny Cox, Michael Ironside*

Reste qu'il fallait sans doute le culot et la précision d'un Paul Verhoeven pour tenir à bout de bras, et d'une manière qui, si elle ne plaît pas à tout le monde, demeure très dynamique, ce croisement hybride entre l'univers de Philip K. Dick et le véhicule schwarzennegérien. Certes, l'écrivain aurait tout de suite trouvé l'erreur derrière le choix d'Arnold Schwarzennegger pour incarner un homme ordinaire — Douglas Quaid, modeste travailleur des mines — comme si, avec Arnold, c'était possible. Reste qu'après mûre réflexion, l'aspect crade de **Total Recall**, sa violence cartoonesque, son langage ordurier, ses *one-liners* grossiers, paraissent moins comme des dérapages, des concessions à l'imbécillité impérative à tout film où Schwartzie — dernier monstre ou dernier clown (c'est selon!) du cinéma de l'ère Reagan — occuperait la vedette. Il est, bien au contraire, fidèle à une variante possible sur les thèmes de Dick, sans doute bien éloignée de ce que l'écrivain lui-même en aurait fait, mais pertinente néanmoins, pour un film qui demeure le tout premier à s'imposer comme un film (probablement) entièrement rêvé par son personnage. En effet, Verhoeven ne perd jamais de vue la question qui consiste à savoir si l'univers grotesque de **Total Recall** est le récit d'une expérience «réelle», ou au contraire le déploiement de la «mémoire artificielle» implantée dans l'esprit de Quaid, dont les images clés nous sont livrées dès la scène, capitale, où celui-ci, cobaye consentant de la firme Rekall, «prépare» une «aventure de rêve» taillée sur mesure à son goût à lui, représenté tel qu'il voudrait se voir (un agent secret «bodybuildé»), et laissant libre cours à ses fantasmes avec la fille de ses rêves, qu'il a choisi «athlétique, langoureuse et modeste» (*athletic, sleazy and demure*).

Or, si **Total Recall** a donné des maux de tête à bien du monde, sans doute en a-t-il donné particulièrement à David Cronenberg, qui a vu le projet lui échapper des mains. Effectivement, le film de Verhoeven n'est que la toute dernière variante d'un projet qui circulait depuis 10 ans comme une patate chaude, et c'est autour de 1985, après la complétion de **Dead Zone** et avant **The Fly**, que Cronenberg reçoit un exemplaire du scénario de Ronald Schussett et Dan O'Bannon (célèbre pour avoir écrit **Alien**). Selon Cronenberg, le scénario de l'époque «comportait cette prémisse formidable [...] sur la mémoire, l'identité et la folie. [...]. Mais en ce qui concernait Ron (Schussett), c'était vraiment «Indiana Jones sur Mars». [...] C'est devenu notre lutte: moi tentant de déployer ce que le premier tiers avait d'implicite, et Ron pensant que cela pourrait devenir un *hit*[3].»

Selon Cronenberg, la nouvelle d'origine, comme la plupart des nouvelles de Dick, «était infilmable, n'avait pas vraiment de fin, mais avait en son centre un concept génial», qu'il tentera de sculpter à sa main pendant 1 an et

3. CRONENBERG, David, établi par Chris RODLEY. ***Cronenberg on Cronenberg***, Knopf Canada, 1992, p. 120 (extrait traduit par Jean-Philippe Gravel).

12 réécritures: «J'ai inventé des trucs qui me satisfaisaient beaucoup, mais je n'étais jamais vraiment entièrement satisfait puisque même dans la dernière version je croyais avoir fait un peu trop de concessions vis-à-vis de l'action: il y en avait plus que j'en avais besoin... J'ai tenté très fort de rendre (le scénario) significatif au niveau de ses thèmes, plutôt que de faire: maintenant, confiez-nous votre esprit, et on aura une poursuite en voitures[4].»

Entre «poursuites en bagnoles» et concepts audacieux, le cynisme de Paul Verhoeven aura finalement trouvé un alliage agressif, avec pour résultat un film schizophrène et mutant, entre le rêve d'un personnage sans grande subtilité et une réalité qui, à en croire le film, demeure assez grand-guignolesque. L'action, ici, n'obstrue pas la question des «glissements d'identité» du personnage: au demeurant, elle l'accentue par son emploi hyperbolique. Et Cronenberg, qui verra le projet lui échapper pour devenir tout ce qu'il craignait, prendra quand même sa revanche, car **Naked Lunch** paraît tout autant s'inspirer de l'«expérience **Total Recall**» que de William Burroughs: le Douglas Quaid du film de Verhoeven pourra récupérer ses traits d'homme ordinaire en la personne de Bill Lee (Peter Weller), l'exterminateur de cafards qui, lancé dans la stupeur prolongée des paradis artificiels — autre marotte de Dick —, s'imaginera «agent secret d'Interzone» en mission à Tanger, pour se permettre d'accoucher du roman halluciné qu'il porte en lui.

### 3 — **Minority Report** (Steven Spielberg, 2002)

Steven Spielberg, décidément, fait du chemin. Ses films «sérieux» prennent de l'ampleur (aurait-on pu l'imaginer en visionnant **Always**?), mais pas tout seul: de cinéaste qui, en 1970-1980, avait quand même sa propre signature et n'était pas spécialement réputé pour «pomper» dans la cour des autres (contrairement à un De Palma par rapport à Hitchcock), Spielberg est plus enclin à se barder de références, à se hisser sur les épaules de quelques vénérables morts pour aborder des sujets délicats. Tout spécialement en qualité d'illustrateur des films, ou bien des scènes, dont d'autres maîtres avaient dû se contenter de rêver. Il y a **A.I.**, «le film que Kubrick n'a pas fait», il y a aussi certains moments dans **Minority Report** — et qui sait si Spielberg, sur les traces de Fellini, ne fera pas un jour «son» **Voyage à Astoria**?

Hitchcock rêvait d'une bagnole qui, construite dans une chaîne d'assemblage devant les yeux du spectateur, laisserait chuter un cadavre une fois sa porte ouverte; Spielberg en offre une variante lorsque Tom Cruise, dans le volet central de **Minority Report** (dont la prémisse est assez digne de **North By Northwest**), se fait construire «autour» de lui la voiture qui lui permettra de ravir ses poursuivants.

Aussi on n'est sans doute pas étonné que l'une des inventions du film, relativement à la nouvelle dont il s'inspire, concerne le regard, et, concrètement, l'organe de l'œil. Dans un monde où l'identification s'opère par un «scannage» électronique de la pupille humaine, dans un monde où, aussi, les crimes en voie d'être commis se lisent comme des hiéroglyphes, **Minority Report** insiste, comme **Blade Runner** avant lui, sur la fonction capitale de l'œil dans la société du futur — ce qui devait être normal pour un genre aussi visuel que la «sf», fréquemment surnommée *eye candy* (bonbon pour l'œil) dans certaines revues américaines...

Qu'en est-il alors du regard de Spielberg? Après avoir exposé brillamment les enjeux du système «Pre-crime» dans le tout premier tiers du film, il n'est pas étonnant que le second volet, son plus référentiel aussi (allusions nombreuses à Kubrick ou Hitchcock quand ce n'est pas Dreyer: Samantha Morton, nouvelle Falconetti?), ait pour enjeu la «greffe des yeux» subie par Tom Cruise qui, criminel présumé, doit échapper à toute identification. Spielberg, alors, s'inscrit dans une filiation assez prestigieuse, mais il n'est sans doute jamais autant lui-même, n'a jamais autant ses propres yeux à lui, que dans ses fautes de goût: Tom Cruise, aveugle, mange par erreur un sandwich en putréfaction (bouffer est rarement chose élégante chez Spielberg: la chair fraîche, c'est pour les requins et les dinosaures; quant à lui, l'homme est un charognard), ou court après son œil perdu qui dégringole les escaliers...

Mais ce en quoi Spielberg est fidèle à lui-même, c'est aussi dans sa constante volonté de ne pas rester trop longtemps dans l'ambiguïté que soulèvent, en l'occurrence, les concepts dickiens. En ce sens, **Blade Runner** ou **Total Recall**, aux finales incertaines, s'avèrent plus ambigus que ce film dont l'enjeu «doit» aboutir sur une position éthique: fondé sur une faute originelle, le système «Pre-crime» doit être anéanti avec son fondateur.

Reste qu'en abordant, en périphérie, des thèmes chers à Philip K. Dick (les «precogs» du film — soit les médiums qui anticipent les meurtres à venir — sont les aberrations d'une expérience en psychiatrie, la toxicomanie de Tom Cruise traumatisé par l'enlèvement de son jeune fils, les réalités virtuelles), **Minority Report** s'impose comme un

***Minority Report***

*35 mm / coul. / 145 min / 2002 / fict. / États-Unis*

***Réal.**: Steven Spielberg*
***Scén.**: Scott Frank et John Cohen, d'après la nouvelle de Philip K. Dick, **The Minority Report***
***Image**: Janusz Kaminski*
***Mus.**: John Williams*
***Mont.**: Michael Kahn*
***Prod.**: Dreamworks*
***Dist.**: Twenty Century Fox*
***Int.**: Tom Cruise, Max Von Sydow, Steve Harris, Neal McDonough, Patrick Kilpatrick, Jessica Capshaw, Samantha Morton*

4. *Ibid.*, p. 120-121.

Tom Cruise venant de subir une greffe des yeux dans ***Minority Report***

film qui confirme le dialogue créatif et ininterrompu que le cinéma entretient avec Philip K. Dick; un dialogue qui, s'il n'a pas accouché d'un film fidèle à son univers et ses personnages, prouve la pérennité de son œuvre, l'appel incessant et créatif qu'elle fait à l'imagination des scénaristes. Partant d'une nouvelle mineure, **Minority Report** demeure un exemple vivant de la manière dont le cinéma peut ajouter du muscle à un squelette littéraire.

### *A Scanner Darkly* (*Substance mort*)

Pour finir ce panorama, un projet en veilleuse: celui d'un roman largement autobiographique de Philip K. Dick, écrit à la mémoire des *freaks* et autres déchets de la contre-culture qui fréquentaient sa maison comme une auberge espagnole au tournant des années 1970. Par leur fréquentation, tant des personnes que des drogues qu'ils consommaient, Philip K. Dick accoucha, en guise de mémoire, de ce roman plus réaliste que fantaisiste, qui gravite autour d'un agent double qui, pour démanteler le réseau du trafic d'une drogue particulière, la «substance mort», mène également la vie d'un *slacker* intoxiqué à cette même drogue qu'il tente d'éradiquer. Une drogue qui, pour compliquer les choses, scinde la personnalité de celui qui la consomme, le vouant à court terme à des dédoublements d'identité, avant de sombrer carrément dans la débilité mentale...

Les films précédemment abordés tentent tous d'établir un équilibre entre spectacle et contenu, mais abandonnent souvent en cours de route un aspect essentiel à l'écriture de Dick: son approche chaleureuse des personnages, la vivacité quasi improvisée de ses dialogues, bref une approche humaine davantage voisine des films de John Cassavetes, du mouvement Dogma ou de la Nouvelle Vague française, que des films de «sf» à grand déploiement. Avec une œuvre de «sf» psychologique comme ***A Scanner Darkly***, par contre, il paraît impossible de faire abstraction de cet élément, tant le roman y puise son ton tragi-comique.

Nous avons vu, dans ***A Scanner Darkly***, l'élément fabuleux d'un remarquable film indépendant, au budget relativement modeste; aussi l'élection possible de Richard Linklater (**Dazed and Confused, Tape, Waking Life**) pour prendre en mains le film, ne nous est point apparue comme une mauvaise nouvelle.

Dût-ce ce projet se réaliser, il pourrait reléguer entre les mains d'une nouvelle génération de cinéastes américains l'univers de Philip K. Dick, pour en révéler d'autres facettes, déjà familières à leur œuvre. On pense aussi à Richard Kelly, jeune auteur d'un premier long métrage qui décrivait la vie d'un ado schizophrène (**Donnie Darko**), certainement un talent à surveiller dans le paysage du cinéma américain.

Quant à Richard Linklater, il se passe de présentation pour bon nombre de cinéphiles. Sa connaissance des *freaks* «à la Dick» n'est plus à prouver depuis les déambulations de **Slacker**, ou ce merveilleux film qu'est **Waking Life**, un film d'animation semblable à nul autre du moment où ses personnages passent leur temps à discuter de l'existentialisme de Jean-Paul Sartre, de la nature de la réalité, de la science des rêves et, oui, de Philip K. Dick, faisant du film un apologue contemplatif et esthétiquement sublime d'une activité spécialement redoutée en Amérique, mais qu'il rend belle et séduisante: penser.

«La philosophie dans le boudoir»: on pense à ce titre de Sade en contemplant ce **Waking Life**, beaucoup moins subversif que le «divin Marquis» mais qui réintroduit effectivement la philosophie entre les murs de la chambre à coucher, ou du bar où, en jouant à la machine à boules, on devise sur le sens de la vie (au lieu de discuter des résultats du base-ball) sans apparaître comme une aberration vivante. Richard Linklater connaît ces intellectuels de tous les jours comme le fond de sa poche, et, mieux, il sait faire un usage discret et expressif de la technologie: comme les films de la Nouvelle Vague, ses films contiennent en eux leur propre mode d'emploi et sont autant de manifestes sur la façon de faire un film modestement, sans céder sur son contenu ou sur l'intelligence des personnages (sans compter celle du spectateur).

Projet promis à une constante mise en veilleuse, ou film qui introduira bientôt au cinéma l'humanité complexe et la modestie de Philip K. Dick? La chose demeure à confirmer mais ne semble pas démarrer trop mal... ■